

"Double", Incontri a Montellori, Gli Ori, Prato 2004

Antonio Catelani

COSTRUZIONE/DECONSTRUZIONE

«La lingua (di cui suona/in te appena una nota,/nell'alba del dialetto)/e il tempo (a cui ti dona/la tua ingenua e immota/pietà) son le pareti/tra cui sono entrato,/sedizioso e invasato,/coi tuoi occhi mansueti»

Pier Paolo Pasolini

L'opera di Antonio Catelani è ordinata secondo famiglie di lavori: quella dei *Trapezi* ha avuto inizio intorno al 2000 e trae origine da una serie di opere che si configurano come superfici di cartone tenute insieme da molle metalliche. «A partire dal '97, con la serie delle *Madreforma*, i colori che prendevano parte alla *costruzione* della *scultura*, o che spesso si andavano a collocare in spazi propri dell'architettura come porte, finestre, ecc., colmandone i vuoti nella ricerca di un alveo, vanno a prendere posto all'interno di una scatola-cornice» (da una conversazione inedita tra Bruno Corà, Giulio Paolini e Antonio Catelani organizzata dal castello di Rivoli, 15/3/2002). In queste opere non c'è pittura in senso stretto, anche se c'è l'idea del quadro. Il fatto è che, come ha notato Elio Grazioli, Antonio Catelani ha riformulato la questione del quadro 'da scultore'. La pittura non ha peso, mentre in questo caso sembra esserci il peso del colore distillato: si tratta della risposta cromatica che precedentemente il lavoro in spessore dei monocromi (1994-95) non riusciva a dare. Per il quadro 'da scultore' di Catelani il *peso* è un elemento fondamentale. A proposito di *Trapezi* e *Talee* Giorgio Maragliano (2001) scrive: «Punti diversi della tela possiedono, grazie alla distribuzione delle campiture, pesi diversi nell'economia del quadro». Ne risulta un'immagine in un certo senso distorta, perché le ortogonali non sono mai assolutamente tali. Si tratta di quadri dipinti in orizzontale su un tavolo. L'etimologia stessa è legata all'origine della pittura su tavola. La parola deriva infatti dal tardo latino *trapezium*, che a sua volta viene dal greco *trapézion*, diminutivo di *trapeza*, mensa, tavola. Ma il titolo di questa serie allude certamente anche alla ortogonalità non perfetta, visto che il trapezio è una figura geometrica quadrilatera che ha soltanto due lati paralleli. Non sono quadri dipinti con il pennello, ma attraverso un metodo che impone una sostanziale distanza: il colore viene poggiato sul telaio serigrafico e la *texture* è determinata dall'ordito della seta, fatto che conferisce alla superficie un caratteristico aspetto serico. «Il telaio serigrafico non serve qui a mascherare parti del campo quanto a controllare la densità della stesura in senso orizzontale, laddove il retino corrisponde nella sua trama alla grana della tela» (Giorgio Maragliano). I timbri cromatici, che tendono a trascolorare l'uno nell'altro e a mescolarsi, propongono quasi un catalogo, una declinazione di colori modernisti e sappiamo che fin dai primi lavori Catelani risale alle fonti dell'arte moderna, a Mondrian, a Malevic e alle avanguardie russe. Ma già Carolyn Christov-Bakargiev aveva notato rispetto a precedenti lavori che «il colore di Catelani ricorda le certezze di Mondrian, ma non giunge alla sua primarietà. I colori – blu, arancione, bianco, verde – sembrano primari eppure, dopo la prima sensazione epidermica, si rivelano non più *essenziali*, poiché l'arancione (vi sono due arancioni, nell'arte di Catelani) è rosso ingiallito, impuro, incerto» (*Il corpo del colore*, Stoccarda/Firenze 1997). L'artista parla di uso *moderno* dei colori primari. A ben vedere inoltre quei verdi acidi, quei gialli stridenti, quegli sbiaditi violetti sono anche i colori del Manierismo toscano, delle vitree figure del Pontorno e di Domenico Beccafumi. E molto 'toscano' e 'fiorentino' in particolare appare il valore della *linea*, fondamentale dove c'è costruzione.

Il monocromo sembra sempre più impraticabile all'artista e in effetti l'opera di Catelani si caratterizza più come messa in parentesi del colore che come assunzione di un colore solitario, unico e assoluto. Da un'opera, o da una sezione di essa, ne nasce un'altra per germinazione, da qui la denominazione di *Talea*, termine floreale che sottolinea l'innesto e la genesi di un elemento dall'altro o da una parte di esso. A garantire maggiore spersonalizzazione l'uso di un mezzo come la spatola di gomma che costruisce attardate vicinanze cromatiche in una spugnosità di trama e ordito. Un colore contiene in sé gli echi dell'altro svelando la memoria del processo di elaborazione. Nei quadri più piccoli il colore si satura e diventano più scuri (in qualche caso vengono usate alcune terre). Si tratta in ogni caso di colori che hanno dentro il bianco (tranne i piccoli ultimi basati sulla preparazione scura). In mostra troviamo due serie, una verticale e una orizzontale. Per quest'ultima, sempre per rimanere in ambito vegetale, l'artista ha voluto il titolo di *Anemoni*, con riferimento anche alla scala cromatica. Qui la 'tradizione

del nuovo' si rivela prettamente italiana: «Credo che il rosa di Fontana ricordi la carne» dice Catelani «a differenza del blu di Rodcenko e dei tre colori primari di Barnett Newman». L'astrazione italiana infatti, a differenza di quella americana, nasce da un rapporto con la natura. La stessa dimensione orizzontale sembra seguire l'andamento del vento. La dialettica *verticale/orizzontale* rispecchia la spola tra *trama* e *ordito* (altre contrapposizioni dialettiche nell'opera di Catelani sono quelle di centralità/frontalità, luogo/no-luogo). Il titolo è importante, come nella tradizione bizantina in cui la rappresentazione non era sufficiente e si dava un titolo scrivendo il nome. Anche per questo Catelani specifica che si parla di «scrivere», e non di dipingere, un'icona.

Non ci sono fratture con il lavoro precedente (casomai un andare verso la *complessità* che è stato ben messo in luce da Giorgio Verzotti). «Privilegio una linea mentale più che formale, anche se lavoro con la forma» dice l'artista. Nel 1988 le *Tipologie* si presentano come modelli architettonici che coniugano il colore naturale del legno con i rossi e i verdi dei cartoni. Attraverso la pratica della *piegatura* l'artista conferisce tensioni all'opera. In un magistrale saggio Gilles Deleuze ha sostituito la *piega* al punto come unità della materia e ha evidenziato che è proprio in virtù del concetto di piega che Leibniz può essere considerato il filosofo barocco per eccellenza. Infatti, anche se il fenomeno della piega non è un'invenzione del Barocco poiché ci sono pieghe greche, romane, gotiche, classiche, provenienti dall'Oriente... «il Barocco avvolge e riavvolge le pieghe, le spinge all'infinito, piega su piega, piega secondo piega. Il suo tratto distintivo è rappresentato dalla piega che si prolunga all'infinito. Dapprima il Barocco le diversifica seguendo due direzioni, seguendo due infiniti, come se l'infinito avesse due piani: i ripiegamenti della materia e le pieghe dell'anima». Ora, paradossalmente, proprio un fenomeno artistico come il Barocco sembra attrarre Catelani, che ne è apparentemente molto lontano. Nel 1989 in *Pendant* (Galleria Guenzani, Milano) elementi dall'aspetto 'barocco' in vetro dipinto vengono messi in relazione con elementi vegetali, piante che vivono e crescono, ripercorrendo in un certo senso a ritroso il percorso della scultura barocca che dalla natura stessa era stata generata. Natura e cultura in *pendant*. Questi elementi naturali sono usati per costruire la scultura nel '95 a Stoccarda (*Il corpo del colore*) e aspirano a riacquisire la loro forma all'interno di una scatola, e non attraverso i bordi di una cornice, in una dimensione contenuta, commisurata quasi all'uomo. Come nell'arte italiana, e toscana in particolare, dal rinascimento fiorentino alla metafisica, che nasce proprio dal turbamento di de Chirico convalescente davanti a Santa Croce in Firenze, fino all'apparentemente concettuale e astratta rilettura aniconica che ne darà Paolini. Carolyn Christov-Bakargiev ha parlato per Catelani di *natura da camera*. La ricerca del luogo come centro, piazza, orto o giardino si risolve nell'artista nell'assunzione del non-luogo. «La distanza con ciò che guardi è il non-luogo, le mille misure tra te e il mondo, la retta via, il prima il durante e il dopo dell'immagine» (Antonio Catelani). C'è anche una sensualità della materia, un aspetto tattile, anche se prettamente bidimensionale, reso attraverso il paradosso della superficie. Per Catelani infatti è la *frontalità* l'unico accesso possibile al reale. Come nella tradizione duecentesca il fondo è una *costruzione linguistica*. L'elemento sintattico era costituito dalle molle (appaiono ad esempio in *Articolare* del '95 *Vertigo* del '96, in opere come *Concordia* e *Canone* del '98, nell'installazione ad *Itinere 2* al Palazzo delle Papesse a Siena). «La provvisorietà dei legami che, da sempre, all'interno della sua ricerca, uniscono un elemento all'altro ha trovato nell'utilizzo dei fermagli metallici o del *velcro*, una perfetta raffigurazione metalinguistica» (Saretto Cincinelli in *Dritto e traverso*, Fondazione Teseco, 1999). L'interna coerenza e al tempo stesso l'evoluzione del lavoro si possono leggere attraverso questo elemento-chiave: «a partire dal '94 ogni progetto e struttura definitiva della forma appare sempre più impraticabile, ed il collante che nelle *Tipologie* rendeva solidali le diverse parti lascia il posto ad una graffa metallica che tiene provvisoriamente insieme l'oggetto e quindi l'immagine. La molla metallica costituisce l'elemento sintattico all'interno della *frase* fatta di colori e di strisce di legno compensato» (dalla stessa conversazione inedita tra Bruno Corà, Giulio Paolini e Antonio Catelani). Una volta eliminato questo nesso, gancio, appiglio, questo effimero vincolo che tiene insieme l'immagine, il materiale è tornato a essere meramente tale, ma senza perdere la memoria della struttura linguistica sottesa, presente nell'assenza.

Laura Cherubini